

---

*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-073-363>

## Alfieri e la «nobiltà dell'arte»

Come sappiamo, la parte propriamente narrativa dell'autobiografia di Alfieri comincia con un accenno all'identità sociale dell'autore cioè alla sua appartenenza alla «classe dei nobili». Questo accenno ha un carattere evidentemente programmatico e rivela insieme una certa ambivalenza, specifica di una mentalità di fine Settecento. Da un canto, «il nascere della classe dei nobili» viene presentato come una sorta di premessa paradossale per le intenzioni di una critica alla stessa nobiltà intesa come istituto sociale: «Il nascere della classe dei nobili», scrive Alfieri, «mi giovò appunto moltissimo per poter poi, senza la taccia d'invidioso e di vile, dispregiare la nobiltà per sé sola, svelarne le ridicolezze, gli abusi, ed i vizi» (Vita, p. 7). Notiamo subito *en passant* che la paradossalità di questo programma si mostra già nel fatto che la critica alfieriana della nobiltà si fonda proprio su valori specificamente nobili: Il critico si rivolge contro la nobiltà da una posizione che non dovrebbe avere nulla «d'invidioso e di vile» (la parola «vile» forma infatti un concetto-chiave dell'autobiografia). Dall'altro canto, la provenienza da una famiglia nobile è vista però anche in un senso direttamente positivo, poiché Alfieri continua con l'osservazione: «ma nel tempo stesso mi giovò non poco la utile e sana influenza di essa (nobiltà), per non contaminare poi mai in nulla la nobiltà dell'arte ch'io professava» (ibid.). Potremmo dunque dire che la nobiltà, «il nascere della classe dei nobili», ha per Alfieri una doppia faccia, una faccia negativa come «nobiltà per sé», come istituto di una società di Ancien Régime, stratificata e gerarchica, una faccia positiva se il concetto di nobiltà viene invece trasferito dal campo puramente sociale al campo dell'arte. Evidentemente si tratta del fenomeno di una sublimazione che tende ad esaltare i valori della nobiltà nel settore dell'arte tanto più quanto li disprezza ostentatamente nel settore della sola gerarchia sociale.

Risulta di qui che, nel caso di Alfieri, proprio un impegno almeno parzialmente antinobiliare produce un tipo di scrittura che, come mai prima nella storia della letteratura europea, insiste innanzi tutto sulla sua primordiale nobiltà. Se si considera la produzione letteraria dell'Alfieri nel suo insieme, si potrebbe addirittura parlare di una «volontà di nobiltà», di una nobiltà cioè che da Alfieri viene sacrificata in quanto eredità sociale per essere riacquistata individualmente nella sua figura di poeta non solo nobile, ma drammaticamente, enfaticamente eroico. Un tale concetto di letteratura (di arte letteraria) appare già evidente nella scelta del genere per eccellenza che è, per Alfieri, la tragedia: la tragedia poi non solo in un senso vago e formale, ma secondo un'interpretazione molto precisa di tragedia eroica, per così

dire alla Plutarco, che si contrappone esplicitamente al melodramma cortese (e popolare) del Metastasio. Si pensi al famosissimo episodio della *Vita* in cui Alfieri si scandalizza della «genuflessioncella» del «celebre poeta» a Maria Teresa che gli appare come il simbolo di una «Musa appigionata o venduta all'autorità despótica», di una Musa cioè che non può non provocare nel giovane osservatore, appunto perché a quell'epoca sta «giovenilmente plutarchizzando», il desiderio di un'altra Musa, non venduta, ma libera e eroica, non «servilmente lieta e adulatoria», ma decisa a essere degna della sola severa «nobiltà dell'arte».

La stessa «volontà di nobiltà» si rivela nel tentativo tipicamente alfieriano di auto-canonizzarsi come sommo poeta, o meglio: come sommo «vate». Questo tentativo arriva notoriamente al suo culmine nella famosa conclusione del *Misogallo* che non è soltanto un incitamento alla lotta se vogliamo anti-imperialista, ma allo stesso tempo un'esaltazione fino allora senza pari del proprio io come figura di «Vate», cioè di poeta e insieme di profeta. Qui appare significativa una doppia dramatizzazione del concetto di poeta che si trasforma in un primo passo nel concetto di profeta per venir poi esaltato nel concetto ancora più ambizioso di un eroe fondatore, di un profeta cioè che non solo prevede ma addirittura crea – mediante la forza performativa della sua parola – le «sublimi età» dell'avvenire italiano. Così l'io di questo sonetto – un io letterario, profetico e eroico – giunge alla dimensione di un megaiο, del «Größenich» nella terminologia di Freud, che si pone come l'analogon mitico di tutta un'epoca storica, reclamando l'equivalenza fra sé ed «essi», i Romani («in membrar ch'essi già fur, ch'io fui»), «lor virtù prisca, ed i miei carmi».

Se la conclusione del *Misogallo* si realizza in una vertiginosa spirale di auto-esaltazione dell'io, si tratta però di un fenomeno che si osserva, sebbene con accenti meno squillanti, in numerosi altri poemi. Penso per esempio ai diversi sonetti intesi a celebrare figure di poeti ormai classici, specialmente dei maggiori della letteratura italiana. In essi è quasi sempre implicita la pretesa di misurarsi con tali poeti e di entrare a pieno diritto nel loro canone. Sintomatico sotto questo aspetto l'esordio di un sonetto dedicato a Dante che evidentemente ha come vero scopo l'idea di presentare Alfieri come nuovo Dante o, detto in un altro modo, di presentare Dante come maestro e «figura» (nel senso medievale) di Alfieri:

O gran padre Alighier, se dal ciel miri  
Me tuo discepol non indegno starmi,  
[...].

Dell'allor, che dal volgo l'uom divide,  
Riman fra loro un quinto serto augusto:  
Per chi? – Forse havvi ardir, cui Febo arride. (p. 120).

Nei casi finora menzionati l'idea della «nobiltà dell'arte» e l'atteggiamento eroico del poeta sono sempre in sintonia con il contesto letterario in cui vengono articolati. I concetti della nobiltà e dell'eroicità del poeta rimangono comunque pressoché identici anche quando Alfieri discende per così dire la scala dei generi e abbandona l'area sublime della tragedia e del sonetto encomiastico-profetico. L'immagine della «nobiltà dell'arte» non cambia infatti quando il punto di partenza letterario consiste per Alfieri non nella tragedia, ma nella prosa del racconto autobiografico o nel genere comico della satira. Si potrebbe dire che incontriamo qui i sintomi di un nuovo rapporto fra discorso generico e discorso individuale. Se nel classicismo il discorso generico dominava ancora il discorso individuale, nel caso di Alfieri si delinea la tendenza ad un rovesciamento di quel rapporto. E ormai l'istanza del discorso individuale che comincia a prevalere sui linguaggi settoriali dei diversi generi. Assistiamo dunque all'emergenza che si potrebbe chiamare romantica (o pre-romantica) del grande individuo che cerca di imporsi a qualsiasi tradizione generica, mantenendosi identico nelle più diverse situazioni comunicative.

Così l'atteggiamento eroico dell'io che non lascia mai di difendere la nobiltà dell'arte (letteraria) colpisce ancora di più quando non appare necessariamente in sintonia col suo contesto generico. Nel racconto della *Vita* gli esempi di un tale atteggiamento eroico da parte del narratore abbondano talmente che non sembra il caso di commentarli. Ne vorrei menzionare uno solo, e cioè l'episodio, a prima vista assai strano, dell'«orribile rissa» di Alfieri col suo servo Elia (Epoca terza, dodicesimo capitolo; p. 126ss.). Elia, il servo, suscita, perché si mostra maldestro in un suo servizio, l'ira del suo signore Alfieri che reagisce con un movimento di incontrollato furore colpendo il servo con un candeliere alla testa. Già meno quotidiana appare la conseguenza di questo gesto di stizza. Il servo non si lascia più picchiare, ma salta addosso al suo signore per scatenare una «zuffa» secondo Alfieri «tragicomica» che finisce comunque colla vittoria del signore che è più veloce nell'uso della spada. Ciò che segue risulta invece decisamente non-quotidiano e sintomatico dell'atteggiamento alfieriano. Alfieri fa di tutto per trasformare la zuffa da «tragicomica» – come doveva apparire secondo i criteri dell'epoca – in un avvenimento patetico e tendenzialmente tragico. Per arrivare a quest'effetto di eroicità non più contaminata comicamente, il signore rinuncia al privilegio che gli spetta dalla sua nobiltà sociale per cercare una nobiltà più alta e sublime che sarebbe appunto quella eroica del duello e del rischio volontario della vita. Alfieri approva infatti il contrattacco del suo servo («Elia [...] mi era saltato addosso per picchiarmi; e ben fece») e si espone consapevolmente alla sua vendetta, lasciando anche di notte aperta la porta di comunicazione colla camera di Elia, malgrado gli avvertimenti di un amico che teme il risentimento del servo. Ne risulta così una lotta non più di odio, ma di generosità fra servo e signore (secondo Alfieri «da uomo ad uomo») che non lascia di ricordare le novelle della decima giornata del *Decameron*. Se il signore si comporta eroicamente, questo significa che in un rapporto di simmetria comunicativa lui dà anche al servo lo spazio di un comportamento eroico, cosicché la situazione che, per

un momento, sfiorava lo tragico può finalmente risolversi in un effetto patetico: «Ma io anzi dissi forte ad Elia [...] che egli poteva volendo uccidermi quella notte se ciò gli tornava comodo, poiché io lo meritava. Ma egli era eroe per lo meno quanto me [...]». Spiegando poi «questo reciproco misto di ferocia e di generosità per parte di entrambi noi», Alfieri lo riferisce alla particolarità regionale «dei costumi e del sangue di noi Piemontesi», ma storicamente sembrerebbe più adeguato di vedervi, almeno per quanto riguarda il ruolo giocato nell'episodio da Alfieri stesso, la conseguenza di un processo di sublimazione e anzi di potenziamento dei vecchi ideali nobiliari, liberati dalla loro stretta limitazione sociale e estesi, quasi utopicamente, ad un nuovo tipo di interazione, insieme feroce e generosa, da uomo ad uomo.

Ciò che ho detto finora viene confermato nella maniera forse più vistosa dal corpo delle *Satire*. Anche qui vorrei limitarmi ad un solo esempio fornito, come conviene al tema generale del nostro convegno, dalla satira bipartita, consistente cioè di due capitoli, *I Viaggi*. Ora bisogna subito ammettere che, per Alfieri, il genere satira è ancora lontano da una trasformazione in un discorso totalmente individualizzato e conserva sì sostanziali tratti del suo tradizionale radicamento generico. Lo si vede già dalla forma metrica che rimane sempre quella del capitolo di terzine che già nel Cinquecento formava la struttura della satira per così dire classica, satira nella tradizione di Orazio e di Giovenale. A quella tradizione rimanda però anche il contenuto della satira alfieriana. Evidentemente anche Alfieri ritiene che il genere satira debba, come *satura*, presentare una sorta di miscuglio in cui entrano tratti specificamente satirici, cioè tratti che proclamano una condanna della realtà che si rivela essenzialmente negativa di fronte alla norma etica, e tratti più specificamente burleschi in cui la norma stessa viene comicamente rovesciata. Ora la peculiarità della satira alfieriana consiste evidentemente in un nuovo rapporto fra questi elementi parzialmente contraddittori: un rapporto che tende a trascurare gli elementi comico-burleschi, per privilegiare invece decisamente la visuale di una *satira vehemens* nel senso di Giovenale. A ciò si aggiungano poi episodi altamente patetici, investiti di un pathos sia esistenziale, sia politico-morale, episodi in cui possiamo identificare il contributo più specificamente alfieriano a quella *varietas* che da Orazio e Giovenale fino alla poetologia del Settecento è considerata come la qualità generica per eccellenza della satira classica.

Per quanto riguarda in particolare la satira *I viaggi*, c'è inoltre da notare che Alfieri – malgrado tutta la varietà richiesta dalla tradizione generica – ha trovato un motivo centrale che serve come filo conduttore da un capitolo (da un episodio) all'altro. Si tratta del motivo della fuga che toglie ai viaggi il loro aspetto positivo di esperienza e di un acquisto di nuove conoscenze per ridurli ad una sequela alquanto caotica di insoddisfazioni, delusioni e frustrazioni. Alfieri cerca infatti dall'inizio di parlare dei suoi viaggi come di un movimento perpetuo che in fondo non conosce né sosta né senso. Significativa l'immagine dell'«ippodromo» che colla sua suggestione di una chiusa ripetitività invece di un lineare

progresso affiora già nella *propositio* della satira, quando Alfieri, dopo un topico accenno all'utilità del viaggiare (che serve «a conoscer se stesso e gli altri in parte»), sottolinea la brevità – e insieme la voluta fretteolosità – della relazione che seguirà:

De' miei viaggi, per non farne un tomo,  
Due capitoli soli scriverò:  
Eccomi entrato già nell'ippodròmo.

La sequela dei viaggi si svolge dunque come una fuga precipitosa da un luogo all'altro, una fuga il cui ritmo è marcato da indicazioni come «ratto», «di vol», «in fretta e in furia» e così via. Scegliamo piuttosto a caso due passi del primo capitolo che risultano subito rappresentativi di questo ritmo sempre *à bout de souffle, hors d'haleine* del viaggiare alfieriano:

Ma, più che i Toschi io nullo, or lascio intanto  
Firenze, e Lucca già *di vol trapasso*, (praeteritio)  
Senza pure assaggiarvi il Volto Santo.

Perch'io *sbrigarmi in fretta e in furia voglio*  
Di veder questa Roma e il suo Papasso,

Ecco, alle falde io sto del Campidoglio:  
Ma il carneval *che in Napoli mi chiama*,  
Fa *che per or di Roma io mi disvoglio*.

Nei giorni santi di vederla ho brama,  
Perché i Britanni miei l'usan così;  
E il mio appetito *ratto* si disfama.

Ancora più incalzante appare il ritmo del secondo passo che ci fa accompagnare il viaggiatore da Venezia a Parigi. Qui si crea l'impressione di un'estrema fretta, e ciò nonostante il fatto che Alfieri ammette di essersi fermato a Marsiglia in realtà non meno di un mese:

Tosto che il Doge antiquo dar per lei  
All'antiquo Nettuno anel di sposa  
Visto ebbi, *ratta dipartenza io fei*.

Francia, Francia, esser vuol: più non ho posa:  
*Balzo a Genova: imbarco: Antibo afferro:*  
Ivi ogni sterco Gallo a me par rosa.

Marsiglia tiemmi un mese, s'io non erro,

Fra le sue Taidi a cinguettar Francese:  
*Precipitoso io poscia indi mi sferro;*  
  
*E son del gran Lutòpoli sì accese*  
*Le brame in me, ch'io né mi mieto il pelo,*  
*Notte e dì remigando ad ali tese.*

Ora, per spiegare questa fretta che trasforma i viaggi alfieriani in una continua fuga, la satira ricorre a due ragioni che presentano delle motivazioni assai diverse. La prima insiste su un motivo che direi esistenziale. Si tratta di una condizione di irrequietezza che Alfieri si attribuisce come connaturale e che in un certo senso appare emblematica del viaggiatore moderno, romantico e post-romantico. Essa si manifesta in un sentimento di insoddisfazione e noia che non ha minimamente bisogno di una causa concreta per costringere il viaggiatore alla fuga. Così la Svezia, paese relativamente libero, risulta ad Alfieri più simpatica di tanti altri paesi, ma tutti i vantaggi che presenta anche al parere di Alfieri non possono nulla contro l'irrequietezza che fa del viaggiatore una specie di *perpetuum mobile*:

Svezia, ferrigna ed animosa e parca,  
Coi monti e selve e laghi mi diletta;  
Gente, men ch'altra di catene carca:

Ma poco io stovvi, perché nacqui in fretta, (perché la fretta è in me una condizione esistenziale).

E lo stesso motivo che perseguita il viaggiatore quando si precipita da Inghilterra in Spagna, sorvolando una distanza che secondo le misure del Settecento deve apparire notevole:

Ripiglio il vol: Batavi e Belgi e Senna  
Tocco e rivarco e lascio, a ciglio asciutto:  
  
E la noja più sempre ali m'impenna.

La seconda ragione delle fughe alfieriane è invece un motivo tanto concreto quanto sublime, e con esso torniamo al nostro tema della «nobiltà dell'arte» e all'immagine eroica che Alfieri si dà nella stessa satira. Il viaggiatore della satira fugge non soltanto perché è continuamente irrequieto, insoddisfatto e frustrato. La sua fuga può anche assumere il carattere di un atto di protesta, quando Alfieri si accorge (o crede di accorgersi) di trovarsi sotto il dominio di un regime assolutista dove l'oppressione politica è di norma. Allora il viaggiatore irrequieto diventa un viaggiatore che è contemporaneamente un eroe della

libertà che almeno colla fuga resiste alla tirannide. Una tale metamorfosi succede per esempio alla corte di Petersburgo dove – secondo il satirico – regge il «Gallizzato Tartaro» e dove Alfieri rifiuta – se gli vogliamo credere – un'intervista coll'imperatrice Caterina:

Né vo' veder Costei che il brando ha in mano,  
Di sé, d'altrui, di tutto Autocratrice,  
E spuria erede d'un poter insano.

Giacché il viaggiatore eroico manifesta il suo disprezzo della tirannide mediante il rifiuto di un incontro che gli sarebbe socialmente un onore, anche la fuga può apparire come il risultato moralmente vittorioso di un duello:

Inorridisco, e fuggo: e cotant' ardo  
Di tornare in Europa, che in tre giorni  
Son fuor del Moscovita suol bugiardo.

Lo stesso succede, e su un livello di più alta drammaticità, alla corte di Federico secondo, «Re filosofante» di Prussia. Anche qui Alfieri affronta, da eroe della libertà, un sovrano assoluto, e di nuovo il confronto si risolve nell'ossimoro di una fuga eroica:

Fuggiamo, anche carpon; purch'io mi sferri  
Da un tal Profosso. [...]

E dopo alcune terzine il satirico, retto dall'idea della «nobiltà dell'arte», incalza:

Fuggiam, fuggiam da un Re filosofante,  
Rimpannucciante alcun letteratuzzo,  
Nemici e amici e sudditi spogliante.

C'è però la differenza dall'episodio russo che questa volta, in Prussia, l'incontro col tiranno c'è stato, un incontro che nel racconto del nobile satirico si è affatto svolto come un duello. Ben inteso, non si tratta di un duello colla spada, ma di un duello per così dire intellettuale e conoscitivo in cui gli rispettivi sguardi del «Tiranno» e del «Vate» fanno da armi. E non c'è dubbio che il «Vate» vince questo duello di sguardi perché è il suo sguardo che come la punta di una spada penetra nel (doppio) cuore del «Tiranno» (si pensi

ai primi «primores» dell'*Eroe* di Baltasar Gracián). Così anche il poeta di una modesta satira, genere basso nella gerarchia delle forme letterarie, si rivela alla fine superiore ad un sovrano investito di un potere apparentemente assoluto:

Ma il Monarchesco suo fulgòr non vinse  
Miei sguardi sì, ch'io ne' suoi sguardi addentro  
Non penetrassi l'arte ond'ei si cinse.

Più ch'altr'uomo, il Tiranno asconde in centro  
Del doppio cuore il marchio di sua vaglia:  
Ma, s'io di vate ho l'occhio, ivi pur entro;

(Se d'armi ha possa) il mediocre ingegno,  
Che si svela più in carta che in battaglia.

Ogni scrupol di sale in uom che ha regno,  
Stupir fa tutti, o sia ch'ei nuoca o giovi:  
Ma chi lo ammira, di ammirarlo è degno. –

C'è qui, in questo incontro-duello del Vate e del Tiranno, non solo il culmine del patetico raggiunto da questa satira; c'è anche – mi pare – il centro del suo messaggio significativo. L'episodio non sta a sé, ma possiede, nell'architettura della satira, una precisa antitesi. Quest'antitesi è formata dal soggiorno a Vienna che presenta una costellazione insieme analoga e oppositiva, in cui i ruoli di Federigo e Alfieri, «Tiranno» e «Vate», sono distribuiti fra Maria Teresa e Metastasio, il suo «Césareo Poeta». Rimane dunque identico il polo della tirannide, mentre risulta oppositivo, antitetico il polo del «Vate», esaltato da Alfieri e invece tradito da Metastasio che – «agli Augusti blandiente» – non osa misurarsi col tiranno:

Viva sepolta in corte aver sua mente  
Vedev'io là l'impareggiabil nostro  
Operista, agli Augusti blandiente:

E il mal venduto profanato inchiostro  
Sprezzar mi fea il Césareo Poeta:  
Tai due nomi accoppiati a me fan Mostro.

Bench'io di Pindo alla superba meta  
Il piede allor né in sogno anco drizzassi,  
Doleami pur Palla scambiata in Peta:

Diva, ond'aulico vate minor fassi,  
Non che dell'arte sua che a tutte è sopra,  
Ma di sé stesso, ov'a incensarla ei dassi.



Non dimentichiamo che Alfieri in questo passo afferma sì il suo riconoscimento del valore tecnico dell'opera metastasiana che ritiene addirittura «impareggiabil». Ciò che il satirico gli rimprovera è invece precisamente una mancanza di nobiltà. E questa mancanza di nobiltà degrada l'«aulico vate» a poeta-servo ad una funzione cioè la cui bassezza permette ad Alfieri di esaltarsi tanto più pateticamente alla figura dell'Anti-Metastasio, l'ideale del poeta non più servo, ma eroe e sovrano lui stesso nella «nobiltà dell'arte».